

Nyelvészeti szimbólum és művészeti szimbólum

Nyelvészeti jelentés és művészeti jelentés

Tudományos jellegre a nyelvészet csak annyiban törekedhet, amennyiben jelelmélet is, azaz szemiológiai mozzanatként értelmezhető. Ezt a gondolatot találjuk meg Ferdinand de Saussure „Általános nyelvészeti előadásában”.¹ Amennyiben a jelek tetszőlegességének köszönhetően a nyelvészet hozza létre legteltesebben az eszményi szemiológiai módszert, Saussurenél nemcsak a szemiológia egyik lehetséges szegmentumaként szerepel, hanem privilegizált lesz: „íme, ez az, amiért a nyelv a legkomplexebb és legelterjedtebb az összes kifejezési rendszerek közül, és egyben a legjellegzetesebb is: ebben az értelemben a nyelvészet a szemiotika atyjává válhat”.² „Előadásában” Saussure egy ma már elfogadott tényt alapozt meg: a nyelvészeti modell felsőbbrendűségét az összes létező kommunikációs és kifejezési formákkal szemben. Ha a nyelv a kommunikációs módszerek egyik ideális típusát testesíti meg, akkor az összes létező kifejezési módozatok — amelyek humánus, érzelmi és szellemi töltetet hordoznak — ennek függvényében méretetnek meg.

Módszertanilag szólva, ez az álláspont önmagában még nem elfogadhatatlan, amennyiben célja csak a szemiológián belüli különbözőségek valamilyen rendszerének, egymáshoz való viszonyának megállapítása volna. De a nyelvészeti modell felsőbbrendűsége a szemiológián belül más eredményhez vezetett — nevezetesen,

¹ F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, 1971. 33–34. o.

² Ua., 101. o.

más kifejezési rendszereknek a nyelvi formában szervezett jelrendszerre való fokozatos redukciójára, amely a nem-nyelvi szemiotikai struktúrák megértésében és használatában negatívumként jelentkezik. A szemiotika gyakorlatában a nyelv legtöbbször azonosul magával a szemiotikával, így bármely szemiotikai struktúra, egy adott kommunikatív tartalmat hordozó bármely kifejezési forma — azonnal a nyelvészeti megközelítésnek esett áldozatul. A jel feltárása a mindennapi kommunikációs gyakorlat széles mezőjében idővel mindinkább nyelvészeti jelentést kapott, nyelvészetileg vált relevánssá. A „kommunikáció” és „kifejezés” szavak — egy bekövetkező, feltárható „nyelvi tény” előrejelzőivé váltak. Minden, ami a jelhez rendelhető jelentések birodalmában volt — nyelvvé változott. „... A jelrendszerek alárendelése a nyelvészeti modellnek, annak hegemoniája — a kommunikáció egyfajta általánosításához vezetett. Nem lehetett valamit jelentősíteni (kiemelt módon értelmezni) anélkül, hogy az ne szenvedte volna el egyfajta „jelrelé” erősítő tevékenységét, és nem léteztek olyan jelentések sem amelyek bizonyos rendszerek nélkül kezelhetők lettek volna; és olyan rendszerek sem, amelyeknek ne lett volna kellő éberségük ahhoz, hogy végül beépüljenek valamiféle nyelvezetbe.”³

A leglátványosabb azonban az, hogy a művészet is — melynek jelei legkevésbé motiváltak, és amely így leginkább eltávolodik a saussure-i szemiotológiától — bekerült a jelenkori (az említett módon értelmezett) egyetemesített nyelvészet mágikus vonzáskörébe. A legtöbb művész szükségét érzi annak, hogy saját jelrendszerét valamilyen módon tudatosítsa, racionalizálja, és a reflexió, az elmélet maga is segíti ezt a kísérletet, mivel disztingválás nélkül szól a különböző „nyelvészeti kódokról” melyeket a zene, a képzőművészet, a színművészet és a filmművészet használ. A képzőművészet, film, zene „nyelve” megszűnt szimpla metaforaként tételeződni, és az alkotók, valamint a művészeti jelenségek értelmezői úgy gondolják, hogy különböző jelrendszereket használva egyben különböző nyelvekkel operálnak.

³ M. Corvin, *À la recherche du signifiant iconique*. = Revue d'Esthétique, 1972. 4, 392. o.

A „MŰVÉSZET-NYELV” hamis egyenletének forrásai

Ebben az összefüggésben elsősorban azokat a törekvéseket kell megemlítenünk, amelyek eltúlozzák azon közös vonások jelentőségét, mellyel a különböző jelrendszerek rendelkeznek, és ezzel egyidejűleg mellőzik azokat a sajátosságokat, melyek megkülönböztetik a művészetet minden más létező kifejezési formától. A jelrendszerek közös jegyeinek túlhangsúlyozása — melynek modellje maga a nyelv — a következőképpen történik:

— jelentéshordozó jelek létezése. Minden kommunikációs és kifejezési forma alapja a jelentés és annak látható vagy hallható anyagi hordozója közti kapcsolat megteremtése. Tehát, bármely kifejezési típus jellé válhat.

— egy kommunikációs séma léte, amely feltételezi egy adó, egy vevő és egy közvetítő közeg létét.

Ezen közös jellemzők túlhangsúlyozásával párhuzamosan fennáll a művészi kifejezés jellegzetességeinek tompítása:

— a jelek nem nyelvészeti módon való szerveződése a művészi kifejezések szintjén.

— az „adónak” mint alkotónak a sajátossága, melynek következtében hiányzik az információ közvetítéséhez és befogadásához szükséges előre megállapított kódrendszer.

A „művészet — nyelv” hamis megfeleltetésének egy másik forrása pszichológiai eredetű, amely úgy jelentkezik, mint egyfajta jelrendszer hozzáférhetőségének igénye, amelyet addig valamiféle „impresszionista magyarázatok” helyettesítettek. Bármilyen furcsának is tűnik, épp a szimbolikus kódok felszámolásának körülményei között érzik szükségét korunk művésze annak, hogy új kifejezési eszközöket találjon, melyek épp a nyelvi közlő médiák precizitásához hasonlítsanak. Paradox módon, minél magányosabb egy művészi struktúra, annál inkább szeretne érthető „üzenatként” tételődni, — kétértelműségtől mentes kifejezésként — mint „nyelv”. Minden művész, aki a maga számára hozzáférhetetlennek érzi a közösségek által érthető kommunikáció nagy forrásait, kényszerítő szükségét érzi annak, hogy létrehozzon nemcsak egy „egyszerű kifejezési formát”, hanem magát *a kifejezést, a kommunikációt*, saját látásmódját mint nyelvezetet, mint egyetlen nyelvezetet. A művésznek saját művészi nyelvére való hivatkozása tünetszerű, mert megerősíti egy zárt művészi térben végbemenő kommunikáció illúzió-

ját. A művésznek a „meg nem értettség” gondolata egy rögeszme, amely csak az újkortól kíséri a művészetet, és ezt nem lehet megmagyarázni csupán egy olyan társadalom reakciójával, amely védekezik abban a pillanatban, amikor — akár a művészet szintjén is, kétségbevonják létjogosultságát; a művész számára a „meg nem értettség” érzete fokozódik abban a mértékben, amennyiben úgy véli — a társadalom az, amely nincs felkészülve üzenetének befogadására, mivel ő egy „olyan nyelvet” beszél, melyet kortársai még nem ismernek, még nem tanulhattak meg. Ma már nem a befogadó, a közönség művészet iránti érzékenységének hiányára hivatkozik a művész, hanem a nyelvészeti dekódolására tartja képtelennek. Nem a „Nagy Visszautasítás”, hanem a „Nagy Nyelv” megértése avagy meg nem értése itt a tét. A művészet értelmezése mint nyelv, csak a művész szintjén, az ő számára jelentkezik és úgy, mint egy kompenzációs jelenség egy olyan művészet eredendő hermetizmusával szemben, amely elvesztette a „mitikus közös jelentés” minimális terét is.

Mindezek — léteznek a műalkotás értelmezője számára is. A műalkotás tradicionális értelmezése hermeneutikai jellegű, „lényegi” fenomenologikus, analitikus elemzésekre alapozódó (a művész lényege, a mű lényege stb.). A hermeneutikai módszer azonban nem vezetett el az elemzésben használatos kifejezések egyértelműségéhez, és elméletileg ellenőrzött posztulátumokat sem adott.⁴ A művészi jelenség mai magyarázója, a humán tudományok pozitívizálódása és empirikussá tétele hatására, a hermeneutikai útvesztőből való kijutás érdekében a pszichológiai empirizmushoz fordul segítségül (elsősorban az alkotás és befogadás számszerűsíthetőségére apellálva), vagy pedig lingvisztikai illetve pszicholingvisztikai elemzésekhez. Ez utóbbinak — az értelmező számára — egyik eredménye a tudományosság és egzaktitás problémáinak megoldása, a másik pedig az, hogy a kutatás tárgya átalakul „nyelvi ténnyé”. Mert így a műalkotás szemiotikai elemzése nem csupán a nyelvészeti modell módszertani modellként való kiaknázását jelentette, hanem a nem nyelvészeti közegeknek is ahhoz az egye-

⁴ N. Groeben, *Literaturpsychologie. Literaturwissenschaft zwischen Hermeneutik und Empirie*, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, 1972. 43. o., (románul — *Psichologia literaturii, (Az irodalom pszichológiája)*, fordította Gabriel Liiceanu és Suzana Mihăilescu, Bukarest, 1977.

düli valóságához való igazítását, amely nem lehet más mint a nyelv. (Látni fogjuk a továbbiakban ennek a redukciónak a szakaszait.)

A „művészet — nyelv ” álmegfeleltetésnek egy utolsó forrása történelmi jellegű, egyenesen az absztrakt művészet gyökereihez vezet, pontosabban Wassily Kandinsky festészetének ideológiai programjához. A román szakirodalomban létezik egy jelentős pszicholingvisztikai heurisztikus elemzése Kandinsky festészetének.⁵ Azonban felvetődik a kérdés — ezt az elemzést nem az könnyítette-e meg, hogy ez a fajta művészet szinte kínálja az ilyen irányú vizsgálódást, mivel itt maga a művész járul hozzá ahhoz, hogy az értelmező kimondottan nyelvészetben használatos definíciókat alkalmazhasson egyfajta heterolingvisztikus közegben. Az a határeset, amit a festészet történetében Kandinsky képvisel azt mutatja, hogy van rá példa, amikor maga a művész tűzte ki célul (egy hamis teoretikus tudat jegyében), hogy a festészet számára egy olyan kompozíciós elméletet fejlesszen ki, ami már eleve a nyelv modelljére alapoz. Festészete így nem más, mint ennek a teóriának a gyakorlata, ami a következőképpen nyer kifejezést: „ 1. A létező szavak rendszerezett szótárának kialakítása... 2. Az építkezési szabályok nyelvtanának kidolgozása. A mű alkotórészei úgy lesznek felismerhetőek és meghatározhatóak, akár egy nyelv szavai.”⁶ Említésre méltó, hogy Kandinsky festészetének sikere nem *ennek a teljesítményének* köszönhető (vagyis a művészi alkotóelemek átalakításának nyelvészeti elemekké), és még kevésbé terve bukásának. Victor Stoichită említett tanulmánya nem időz el az esztétikai vonatkozások felett, nem tartalmaz értékítéleteket sem, kimondottan magyarázó jellegű. Elemzése egy hipotézis, amely a festmények eredetére mutat rá, kiindulva a festő valószínűsíthető szándékából, és bizonyos mértékben elfogadva annak saját tervére vonatkozó illúzióit is; ennek a tervnek elemzés útján történő tisztázása egy olyan információt jelent, amely arra készítet, hogy újragondoljuk művészet és antiművészet, absztrakt és tradicionális művészet viszonyát anélkül, hogy ez befolyásolná esztétikai viszonyulásunkat Kandinsky festészetéhez. Más szóval az, hogy Kandinskynak sikerült-e vagy

⁵ V. I. Stoichita, *Un Essai d'analyse psycholinguistique des origines de l'art abstrait. Kandinsky et Mondrian*, = Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, Série Beaux-Arts, XIII, 1976.

⁶ W. Kandinsky, *Analisi degli elementi primari della pittura*. = Tutti gli scritti, Milano, 1973. 170. o.

sem megtalálni „minden stíléma jelentésbeli értékét” és felépíteni a „festészeti nyelvezet abszolút kódolását” kimondottan semlegesen viszonyul a művészetéről alkotott portréhoz (la portrée artistique de son art). A Kandinsky által megélt nyelvészeti kaland művészetében elvezethet a megdöbbenés egyes érzeteinek kiküszöböléséhez, és a művészettörténet egy érzékeny pontjának magasabbrendű megértéséhez, de nem módosítja e momentum infralogikus felfogásmódját. Épp azért, mert nem nyelv, a művészi kifejezés élhet teljesen közömbösen vagy épp elkülönülve saját „üzenet-tartalmától”, attól a szerző által előre elkészített tervtől, amely akarati, ideológiai és „nyelvészeti” szférákból szeretné irányítani.

Az elkülönítés momentumai

Láttuk, hogy melyek voltak a gnosszeológiai, pszichológiai vagy történelmi forrásai annak az elméletnek, amely a művészetet nyelvként tételezi: különösen a festészet esetében, az a gondolat, hogy a művész *közzöl* valamit nézőjével, és ezt „grafematikus rendszerek” útján valósítja meg, ezt az elméletet nemcsak vonzóvá, hanem elfogadhatóvá is teszi. Íme miért szükséges egy összehasonlító elemzés, mely létrehozhatja — írás és festészet, szó és kép, nyelvészeti jelentéshordozó és képi jelentéshordozó közötti különbségek átfogó rendszerét. Ugyanis ez esetben a húr túlfeszített, mivel a kezdeti „metaforikus alapozás”⁷ helyett az utóbbi időben egyre gyakrabban szembesülünk egy elméleti konfúzióval, ami veszélyezteti — a művész vonalán — a művészet ontológiai státuszát, és az értelmező számára pedig, magának a műnek hermeneutikai premisszáit. *Nyelvi kellékek és képi kellékek*. Minden nyelvészeti szöveg felbontható olyan elemekre, melyek további elemzésre nem alkalmasak, egy eredendő nyelvészeti anyagra, amely sorozatos szószerkezeti-kapcsolati viszonyba állítva hozza létre az objektív nyelvi valóságot. De hát nem ugyanúgy történik a képi valóság esetében is? És a festészet is nem használ vonalakat, felületeket és színeket, mint tovább nem bontható elemeket, és nem ez a tovább bonthatatlan anyag az, amelyhez minden „vásznát megfogalmazó” művész nyúl?

Bármilyen vonzó is ez az analógia, a nyelvészeti jelentéshordozó elemek elrendezési módja alapvetően különbözik a képiétől.

⁷ Vö. M. Covin, i. m., 332. o.

A nyelv a Martinet-féle kettős artikuláció szabálya szerint működik. Az egyszerűsítést alkalmazva a nyelven belül eljutunk egy első artikulációig, addig a „szósejtig”, amely egyszerű elementáris jelentéshordozó egységekből áll — egy szó, egy szótő, igekötő, rag, végződés — tehát az utolsó még jelentéssel bíró szóréteghez. Ez a réteg egy újabb elemzés után elvezet egy másodlagos artikulációhoz, a fonémák rétegéhez, tehát a legkisebb lingvisztikai *jelentés nélküli* egységekhez, azaz a betűkhöz, amelyekből a nyelvek ábécéje összeáll. A fonémák a nyelv elemzésének legutolsó eredményei.⁸ A nyelv tehát különböző elsődleges elemek befogadásával fejlődik, melyek bizonyos szabályok szerint rendeződnek egyre bonyolultabb jelentéstani szerkezetekbe. A véges számú fonémáktól indulva, a morféma „végtelen síkjára” jutunk, arra amelyre a nyelvészeti szövegek épülnek a saját hierarchiájuk szerint: szó — szócsoportok — tömondat — bővített mondat — bekezdés — folytonos szöveg.⁹ A nyelvészet ilyenfajta megközelítésében az a tény fontos, hogy a véges számban létező fonémák megőrzik identitásukat a szöveg egész terjedeleme folyamán, és így a beszéd vagy írás bármely szakaszában azonosíthatók. Ez magyarázza bármely művelt társadalom nyelvének, nyelvi gyakorlatának *eredendő egységét*.

Ha viszont figyelmünket a képi jelentéshordozók összekapcsolódási módjára és annak eredményére irányítjuk, egy képre például, annak összevetése egy írott szöveggel nem lehetséges csak egy bizonyos mértékig, és végső következtetéseiben így is nagyon kétes értékű lehet. Valóban, ha elvonatkoztatunk a festői „szöveg” nem lineáris voltától, állíthatjuk, hogy látómezőnkben egy képrendszer jelenik meg, hasonlóan ahhoz, amit a folytonos szöveg is előidéz, amely végül is felbomlik számunkra érzékelhető és jelentéssel bíró képi elemekre, amelyek megfelelnek a szónak, a morfémanak mint minimális szemantikai jegyeknek, a nyelvi jelölőknek. Nagyon vonzó kísérlet lenne, hogy egy portrészzerűen felfogott sze-

⁸ R. Jakobson, *Linguistique et théorie de la communication*, = Essai de linguistique générale, Paris, 1963. 87–88. o.: „Ezeket a megkülönböztető jegyeknek nevezett végső kis egységeket, egyidejű nyalábokba tömörítve fonémáknak nevezzük, amelyek sorokba szerveződve szekvenciákat alkotnak. Így a nyelvi forma szerkezete láthatóan részecskeszerű, ezért egy kvantifikált leírás kísérlete ez esetben helyénvaló.”

⁹ Vö. Y. K. Lekomstev, *Quelques fondements de la sémiotique générale*, = Ecole de Tartu, Travaux sur les systèmes de signes, Y. M. Lotman és B. A. Ouspenski szerk., Paris, 1876. 240. o.

mély alakjában még felismerhető részletekhez szavakat társítsunk. Úgy tűnik, hogy az analógia még tovább vihető, hiszen ezek a végső „képi morfémák” elemezhetőek nem képi formában megjelenő egységek szintjén, — egy olyan szinten, melyet a nyelvészetben a fonémák képviselnek (vonalak, síkok, színek).

Azonban ez az a pont, ahol belép a diszjunkció, ami az eddig felállított analógiának az alapjait érvényteleníti: a festészet által használt „nyersanyag” nem alkot egy véges elemekből álló rendszert, mint amilyen a nyelv esetében az ábécé, olyan jelek rendszerét, melyek felismerhetőek és azonosíthatóak lennének a figuratív ábrázolás esetében úgy, ahogy a véges számú fonémák azonosíthatóak bármely nyelvi megnyilvánulásban. Bárhogy is hivatkoznak a színskála színeinek véges voltára, bárhogy is próbálkoznak valamilyenféle szabály felállításával, amely a színskála bizonyos elemeit, funkciójukat illetően a nyelv magán- és mássalhangzóinak feleltetné meg, ezeket a próbálkozásokat nem lehetett mindmáig egy adott korszak adott művészi társadalmában érvényesíteni. Marad maga a kétségbevonhatatlan tény, bármely vonal, bármely feltüntetett arány, bármely árnyék vagy árnyalat az egésztől elkülönítve elveszti azt az azonosíthatóságát, amellyel az összképben rendelkezett, képtelen önálló, azonosítható elemként létezni, önálló életet élni, a képzőművészeti jelrendszer által megalkotott „szövegekben”. *A szókészlet és a nyelvtan hiánya. Rendező és alkotó.*

Minden nyelv rendelkezik egy szókészlettel és egy nyelvtannal, vagyis a jeleknek és szimbólumoknak egy olyan halmazával, melynek elemei hozzárendelhetők a valóság tárgyaihoz, a köztük létező viszonyokhoz,¹⁰ és — véges számú szabályok által meghatározott kombinációs lehetőségük — végtelen számú, ám meghatározott és csak adott módon megkonstruálható mondatláncolathoz vezet.¹¹ Beszélni vagy írni tehát nem jelent mást, mint kiválasztani a szükséges szavakat abból a szókincsből, amellyel a szubjektum rendelkezik — az adott nyelv nyelvtanának szabályai szerint kombinálni őket — összefüggést teremteni köztük.¹²

¹⁰ Ua., 239. o.

¹¹ Vö. K. Margolis, *Art as language*, = *The Monist*, 58., 1974. 2., 176. o. és a következők

¹² Vö. R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, 1963. 45–46. o. „Parler implique la sélection de certaines entités linguistiques et leur combinaison en unités linguistiques d'un plus haut degré de complexité. Cela apparaît tout de su-

Ismert tény, hogy a jelek — melyeket a tárgyaknak megfelelőtünk, tehát a nyelv szavai, melyek a szókészletét alkotják, tulajdonképpen önkényes és konvencionális hozzárendelések fogalmak és hangképek között, és éppen ezért egy nyelvnek szüksége van arra, hogy magyarázza, tisztázza saját szókészletét — szüksége van egy szótárra.

A festészetben ellenben, a művet alkotó sajátos jelek nem határozzák meg önkényesen a viszonyt megalkotott kép és annak mondanivalója között; tautológiáról van szó, olyan értelemben, hogy az ők saját jelentésük egyidőben jön létre a mű jelentésével.¹³ A képi megjelenítés maga teszi feleslegessé egy „képi szótár” létrehozását. A képzőművészeti jelek önmagukat definiálják, és a művészetnek soha nem volt igénye arra, hogy ezeknek a minimális képi elemeknek a szintjén valamit is közöljön. Éppenséggel a nyelvi jelölők nem analogikus motivációja magyarázza a *szókészlet* és *szótár* létét, ugyanúgy az ikonikus jelölők tökéletes motiváltsága teszi lehetetlenné a képi szókészlet és szótár létezését. Ezért lehetett pontosan megfigyelni, hogy a festőművészetben a *szelekció tengelyének* — amely a nyelv esetében a megfelelő szavak válogatását szabályozza — vagyis a paradigmatiszós tengelynek (post-saussureiánus terminológiával élve) vagy a „kompetenciának” (a továbbfejlesztő-nyelvtan terminusát használva) — tehát a képi jelek paradigmatiszós tengelye „működésében máig ismeretlen maradt, mivel-hogy nem létezik a jelentéshordozók szintjén olyan minden másnál alkalmasabb anyag, amiben válogatva a művész (a véges elemek végtelen kombinációs lehetőségeinek egyik egyedi megvalósítója), valamilyen külső indíték miatt inkább választaná művéhez egyik elemet, mint a másikat, egyik ábrázolási módot, mint a másikat; minden esetben csakis az alkotó dönt az általa felhasználtak felől, önkényesen, ami végső fokon új és ismeretlen marad a befogadó számára egészen a mű végleges kivitelezéséig, befejezéséig”.¹⁴ „A virtuális emlékezés sorozata” — melyről Saussure beszél¹⁵ mint a nyelvi hozzárendelő viszonyok egyik sajátossága, elképzelhetetlen a festőművészetben másképp, mint egy olyan alkotási konstel-

ite au niveau lexical: le locuteur choisit les mots et les mots et les combine en phrases conformément au système syntaxique de la langue qu'il utilise.”

¹³ M. Covin, i. m., 395. o.

¹⁴ M. Covin, i. m., 396. o.

¹⁵ F. de Saussure, i. m., 171. o.

láción belül, ahol a művek olyan felismerhető, közös jegyekkel rendelkeznek (legyenek azok tematikus vagy stilisztikai jegyek), hogy használatuk során a művész nem „szólhat” anélkül, hogy ne utalna a „családtagjai” által már létrehozott „szövegek” elemeire. Ebben a nagyon relatív értelemben lehet csak utalni valamilyenféle megfeleltetési viszonyokra, illetve egy paradigmatiszmusra, amely létezik a holland festészetben, az impresszionizmusban vagy a keresztrefeszítést ábrázoló művekben egyaránt. Így megfogalmazva viszont a művészetben a nyelv problémája megszűnik a *művészet eredendő* nyelvének problémája lenni, és így maga a nyelv és képzőművészet összehasonlításának elméleti alapja válik problematikussá. Mert melyik az a közös alap, mely lehetővé teszi az analógiát egy banális „speech act” és egy kor festészeti stílusa között, mely nyilvánvalóan egy olyan „leírás” melynek érezzük a poézisét?

Vonzóbb a Kandinsky megoldás-kísérlete a képzőművészet egy eredendő, általánosan elfogadható nyelvezetének kidolgozására. Ő tökéletesen ráértett arra, hogy a festészet a realista időkában, a kézzelfogható rögzítésének gondjaival küszködve, saját nyelvi anyagát elrejtje abban a tautológiában, amely annyira jellemző a figuratívra. Ezért Kandinsky első lépése annak érdekében, hogy eljusson a festészet szókincséhez és nyelvtanához nem más, mint a tárgy- a kézzelfogható (ábrázolásának) kiküszöbölése: „...lemondani véglegesen a tárgyi elemről, kiűzni tárházunkból, szétörni és eldobni maradványait is azzal a céllal, hogy ne maradjon más, mint az absztrakt, tisztán és üresen”.¹⁶ És: „A kézzelfogható, objektív elementumok (a természet) kiiktatása, csak abban az esetben lehetséges, ha ez a lényeges komponens (az alany) egy mással helyettesíthető, egy nála sokkal fontosabbal. Ez lesz az a tiszta művészi kifejezési forma, mely biztosíthatja a műnek az önálló életet.”¹⁷ Kandinsky esetében nemcsak a festészet egyetemesíthető nyelvezetének létrehozásába vetett hittel találjuk szemben magunkat, hanem azzal az erőfeszítéssel is, hogy megtalálja ezt a nyelvezetet azáltal, hogy pontosan rámutat annak szókincsére és nyelvtanára. A valóság-hű ábrázolás korlátaitól megszabadulva, a festészet mintegy magától kínálja fel — egy tudományos elmélet vizsgálódási tárgyává tehető sajátos elemeit: a színt és a formát.

¹⁶ W. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, Paris, 1969. 105. o.

¹⁷ W. Kandinsky, *La pittura come arte pura*, = Tutti gli scritti, 141. o.

Ahhoz, hogy elérjen a „művészeti kérdések tisztán tudományos tárgyalásához”,¹⁸ Kandinsky *három eljárást* alkalmazott, eredetét tekintve mindhárom nyelvészeti. Az első analitikus és redukzív, célja nem más, mint az *elsődleges* festészeti elemek megtalálása és artikulálódásuk a mű végső formájában. A nyelvben létező artikulációkkal felállított analógia itt kézenfekvő. Csakhogy a Kandinsky eljárása mégis ellentmondásos. Egyrészt ő kinyilvánítja azt, hogy „a színek és formák száma végtelen”¹⁹ és ekképpen már elvi szinten kizárja egy nyelvészeti típusú artikuláció megjelenését, mely véges számú alapelem kombinatorikus játékan alapszik, ahol a kombinációk száma az ami végtelen. Másrészt viszont nyilvánvaló nála az a törekvés, hogy meghatározzon, körülírjon néhány *véges* elemet, alap-alkotóelemet, mind a színek, mind a formák szférájában. És itt nem csupán az utolsó oszthatatlan grafikus részecskék szintjének megkereséséről és megtalálásáról van szó — a pontról, amelytől végső soron minden grafikai forma származtatható („A rajzolt forma elsődleges eleme a pont, ami oszthatatlan. Minden vonal ennek szerves kisu-gárzásaként születik.”²⁰), hanem az összes vonaltípusok, felületek és térbeli testek felleltározásáról — tehát véges számúvá, könyvelhetővé tételezéséről („...a síkot le kell szűkíteni három alapformára, háromszögre, négyzetre és körre, és a teret arra a három alapelemre, amely ezekből származtatható, éspedig gúlára, hasábra és gömbre.”²¹). Ezt a rajz terén történő ilyenszerű leszűkítést követi a szín-skála szintjén történő is, a fehér és fekete által mintegy „oldalról fedezett” hat alapszín köre újrendeződik egyfajta kontrasztok kettősségévé: sárga és kék, piros és zöld, narancs és lila.

Ekképpen teremődik esélye Kandinskynak arra, hogy elérjen azokhoz az alapelemekhez, melyek megőrzik azonosságukat és azonosíthatóságukat kész művek végtelen során át; a jövő művészetének, amely megszabadul az „objektív elemeket”, „tárgyiasságot” követelő ábrázolásmód kényszerétől, bármely „szövege”²² felbontható lesz a Kandinsky által felleltározott grafikai és kromatikus elemekre. Valami viszont súlyos tévedés: habár Kandinsky kijelenti, hogy „az el-

¹⁸ W. Kandinsky, *Arte astratta*, = Tutti gli scritti 67. o.

¹⁹ W. Kandinsky, *Du spirituel...*, 97. o.

²⁰ W. Kandinsky, *Analisi degli elementi primari della pittura*, = Tutti gli scritti, 171. o.

²¹ W. Kandinsky, *Gli elementi fondamentali della forma*, = Tutti gli scritti, 154. o.

²² Ua. W. Kandinsky, *Du spirituel...*, 136. o.

különülő részek csak az egész által, abban nyernek értelmet,”²³ azt a hitet keltve bennünk, hogy a színeknek, vonalaknak, felületeknek ezzel a leltárával a festészeti fonémák szintjére jutottunk, ő végül is felépíti a festészet „alapszó-készletét”, létrehozza szemantikai alapját anélkül, hogy elmozdulna erről a szintről. Így a kettős artikuláció (fonéma-monéma), amely minden nyelvnek sajátja épp a „festészeti nyelv” esetében hiányzik, épp abból a vonulatból, amit Kandinsky fejleszt ki- és tovább, egy eljövendő korszaknak, a „belső szükség-szerűség elvétől” vezérelt „monumentális művészet” számára.

Kandinsky második lépése a nyelvészet terén — tehát a festészet *szótárának*, *alapszókészletének* megalkotása. Itt a hangsúly a színek (kevésbé a formák) és bizonyos „konstans affektív jelentések társításán van (fekete — „a lehetőségek nélküli nihil”, „a remény nélküli örök hallgatás”; piros — „a lelkes és izgalmas élet”; lila — „a beteges”, „a szomorú” stb.).²⁴ Ami így létrejön, az azonban a színeknek egyfajta szimboliztikája és nem egy szótára, ami feltételezi egyfajta jelentés egyenlővé tételét másokkal avagy egy egész jelentésrendszerrel, és nem pedig teljesen különböző közegekből jövő elemek megfeleltetését. Tehát, egyrészt Kandinsky a festészet szemantikai alapját egy olyan zónába helyezi, amely fonematikus kellett volna hogy maradjon, másrészt, a művek értelmét nem a festészetben belül létező különböző rendszerek, hanem egy nyelvi szemantikai rendszer segítségével próbálja hozzáférhetővé tenni. És épp annak köszönhetően, hogy ez a szókészlet a formális elemek egy jól körülhatárolható területén épült ki, összegezni is ezeknek a szintjén összegezhet a művész, és ekkor — azért, hogy kijusson ebből a szorítóból, Kandinsky kijelenti, hogy „minden árnyalat végső soron kifejezhető lesz azzal az anyagságát hordozó szóval, amely jellemző rá, hozzárendelhető”,²⁵ de ezzel ő épp az alapszínekre való visszavezethetőségről szóló elméletét veszélyezteti, és a végtelen teljesítményekhez nem a kombinációs lehetőségeknek köszönhetően és azok szintjén jut el, hanem már az elsődleges — az alapelemek szintjén. A véges és végtelen nyelvben fellelhető és arra jellemző játékát — itt még egyszer, ezen a szinten is elrontja.

Végül, a harmadik tipikusan nyelvészeti lépése Kandinskynak a képzőművészeti jelenség körében, nem más, mint a festészet

²³ W. Kandinsky, *La pittura come arte pura*, = Tutti gli scritti, 139. o.

²⁴ Vö. W. Kandinsky, *Du spirituel...*, 117. o. és a következők

²⁵ Ua. 137. o.

„nyelvtanának” létrehozása, ennek szentelte elméleti stúdiumainak nagyrésztét.²⁶ Ezzel a nyelvtannal nyilván a *szintézis* momentumáig jutott. „A részek tervszerűsített és funkcionalitást célzó kombinációja eredményezi a művet”, mondja Kandinsky.²⁷ Vagy: „a szintetikus módszer: az előzőleg elszigeteltnek tűnt jelenségek közti összefüggés-teremtés”.²⁸ És különösképpen: „Ma már joggal feltételezhetjük, hogy a festészet elmélete tudományos úton halad; és minden kétséget kizáróan elérkezik egy szigorúan megkonstruált oktathatóság szintjére.

Ennek az elméletnek kell majd:

1. összeállítania az összes szavaknak egy rendezett szótárát
2. kidolgoznia az »építkezési szabályok« nyelvtanát

A képzőművészeti alapelemek épp olyan meghatározhatóak és felismerhetőek lesznek, mint egy nyelv szavai.

Akárcsak a nyelvtanban, szabályokat kell létrehozni, melyek szerint építkezni lehet. A festészetben, a nyelvtannak maga a kompozíciós folyamat fog megfelelni.”²⁹

Nyilván feltehető a kérdés, hogy vajon a kompozíció folyamata nem más csak véges számú, valamiféle közöst hordozó szabályok kollekciója, melyek pontosan megformált művek végtelen sorozatát képesek létrehozni? Sikerült vajon a festészetnek Kandinskytól máig egy egységesített nyelvtan szerint működni, alávetnie magát olyan szigorú szabályoknak, melyet egy egyedülálló, egyetlennek tekintett kompozicionális mezőny számára szerkesztettek? Vajon eljutott-e oda a mű, hogy egy közös nyelvi struktúrán belül egy újfajta teljesítmény kifejezője legyen? Ami Kandinskynak sikerült, az nem más, mint egy újabb konvenció, amely nem vethető össze azoknak a nyelvi struktúráknak és konvencióknak az erejével, működésével, melyet úgy örököl és birtokol minden nyelvet beszélő ember, mint egy könnyörtelen és kétségbevonhatatlan valóságot. Épp a korlátozhatatlan szabadság — ami a művészet szellemének sajátja — teszi lehetetlenné, egy magánkezdeményezés útján létrejövő konvencionális corpus létrehozását, mely egy teljes közösség szintjén hasson és életképes legyen. Az a terep, amelyet a festészetnek minden

²⁶ Lásd a II. (*La gramatica delle creazioni*) és a III. (*Il futuro della pittura*) részt a *Tutti gli scritti*-ből.

²⁷ *La pittura come arte pura*, = *Tutti gli scritti*, 139. o.

²⁸ *Gli elementi fondamentali della forma*, = *Tutti gli scritti*, 154. o.

²⁹ *Analisi degli elementi primari della pittura*, = *Tutti gli scritti*, 170. o.

esetben szükségszerűen el kell fogadnia, mint meghatározottat, összehasonlíthatatlanul kisebb mint az amelyre szüksége van bármely, a kettős artikuláció sajátosságával rendelkező nyelv művelőének. Az, hogy bármely festészeti alkotásban közösként jelentkezik a szín és a forma, nem akadályozhatja és nem akadályozza a művészet abban, hogy teljes szabadsággal egy saját konvenciórendszert állítson fel, amelyet — az esetek többségében — ő egyedül majd be is fog tartani.

Lineáris és egyidejű, diszkurzív és bemutató

A nyelv kettős artikulációja szemben a képpel, ahol csak egyszeri artikuláció jelentkezik, egy olyan szétválást jelent, amely nem érzékelhető első látásra. Ezzel szemben az elkülönülésnek egy másik momentuma a lehető legnyilvánvalóbb- és egyszerűbb, az, amelyik szembeállítja a nyelvi jelentéshordozót — amelynek közege az idő és auditív úton jut el hozzánk — a figuratívval, mely térben szerveződő és szimultán a látás útján is érzékelhető. A nyelvi jelentéshordozó tehát egyfajta időtartamként jelenik meg, amelynek grafikailag átírt formája egy lineáris láncként jelentkezik, innen Saussura által a nyelvben használatos jelek életét irányító második alapelv megnevezése is: „a jelentéshordozó lineáris jellege”.³⁰ Habár nagyon egyszerű, mégis a linearitásnak ez a szabálya döntő a nyelvi jelentés megértésében; az akusztikai jelentéshordozók egy hosszú láncra szerveződnek — Saussure terminusát használva — egymással *szintagmatikusan* kapcsolódva, ahol minden kifejezésnek a jelentéstani értékét az oppozícióknak és különbségeknek az a rendszere adja, amellyel az adott kifejezés a hangtani lánc többi tagjához viszonyul. Nyilvánvaló, hogy ennél a pontnál a linearitás dogmája találkozik a kettős artikulációjával egy olyan konvergenciában, amely végső soron magának a nyelvnek a lényege.

Bármennyire látványos is lenne, módszertanilag szólva, a nyelvészeti modell használata és kiaknázása a festészet esetében, nem szabad elfeledni azt, hogy ez áthatolhatatlan határokból ütközik. Így még inkább kockázatosá válik az a próbálkozás, hogy a művészi és azzal azonos típusú eszközökkel létrehozott kommunikáció „átváltható”³¹ legyen költészetén kívüli nyelvi modelltől, és olyan kate-

³⁰ F. de Saussure, i. m., 103. o.

³¹ F. de Saussure, i. m., 170. o.

góriákra, amelyeket ez a modell hoz létre és forgalmaz épp sajátosan nyelvi specifikumának, a jelentéshordozók linearitásának köszönhetően.³²

Ebben a vonatkozásban meg kell említeni Susanne Langer hozzájárulását a kétfajta szimbólum — nyelvi és művészi — szétválasztásának terén. A Russel–Carnap által képviselt irányzattal szemben és Cassirer követőjeként azt állította, „a genuin szemantikának létezik egy kiaknázatlan lehetősége, ami túlmutat a beszélt nyelv határain”,³³ hogy azt ami mentális tapasztalatainkból kívül esik a kifejezés nyelvtani sémáján, nem kell feltétlenül kiűzni a racionalitás és szemantika területéről, mint a szubjektív, belső életnek egy artikulálatlan termékét, hanem úgy kell tanulmányozni, mint a mentális energia szerveződésének és artikulációjának egy *más módját*, mint a kifejtő-következtető értelem sajátos elvonatkoztatásait. Itt kettős elhatárolással állunk szemben: a nyelv tradicionális filozófiájától, valamint a hagyományos szemantikától való elhatárolással, Susanne Langer így kitágítja a szimbolizmus szféráját a nyelvi kifejtő jelképiség sajátos artikulációin túlra. „A nyelv semmi esetre sem az egyetlen általunk létrehozott artikulált termék”,³⁴ az *érzetek* ilyen szimbolizmusának elismerésével szemben, de ugyanakkor *nyelv-ként* értelmezve őket, Susanne Langer a művészeti szimbólum kizárólagosságának elméletét a nyelvi szimbólummal való ellentétének kapcsán fejti ki („a nyelvi szimbólum mintájára általánosítva, nagyon könnyen eltorzíthatnánk minden más típusú jelképet és épp legérdekesebb tulajdonságaikra nem figyelnénk oda”).³⁵

A szemantikai mező kiterjesztését érzékszerveink sajátos artikulációira Langer, mint mondtam Cassirer nyomán teszi, megerősítve a pszichológiai alakelmélet filozófiai következtetéseivel (Wertheimer, Köhler, Koffka). A megfogalmazás, felépítés és artikulálás folyamata itt tehát az érzékelhetőség szintjén kezdődik. A külső világgal történő bármely kontaktus egy szerveződési folyamatot eredményez, és ez magyarázza azt, miért lehet az érzékszervek szimbolizmusáról beszélni. Mielőtt fizikai vagy matematikai absztrakcióvá

³² Ismét V. I. Stoichitá elemzésére gondolok, „asszimilációs” típusú elemzésére (i. m., 49. o.), amely *sajátos* terminusokban beszél a „szintagmatikus tengely” megsemmisüléséről Kandinsky művészetében.

³³ S. V. Langer, *Philosophy in a new key. A study in the symbolism of reason, rite and art*, Harvard, 1971. 87. o.

³⁴ Ua., 89. o.

³⁵ S. K. Langer, i. m., 94. o.

válna, a benyomások káosza elszenved egy első-artikulációt a mentálisan irányított érzékelés szintjén. Érzéki életünk nem irracionális is; csupán saját, külön típusú racionalitással rendelkezik. „A fizika világa — mondja Susanne Langer — elvileg a valós világ matematikai absztrakciókból felépítve, és az érzések világa szintén a valós világ azokból az absztrakciókból összerakva, melyeket közvetlenül érzékszerveink szolgáltatnak.”³⁶ Langer számára az „absztrakció”, „a szimbólum” bármely olyan megformálási és szervezési, a felvilanó és differenciálatlan információk egyenlőtlen áramlásának egyfajta struktúrává való átalakítási folyamatának eredményével azonosítható, amelyre visszavezethető a tiszta érzékenység. Ezért jelentheti ki, hogy „a szemnek és a fülnek meg kell hogy legyen a saját logikája” és hogy a látás „nem egy passzív folyamat, amely által fontosság nélküli impressziók tárolódnak egy későbbi a szervezett értelem általi felhasználhatóság érdekében, aki ezekből az amorf adatokból kiindulva saját előrelátott céljainak megfelelően fog formákat konstruálni. A látás maga egy megfogalmazási folyamat: a látható világ megértése a szemben kezdődik.”³⁷ És: „A szem és fül csak saját absztrakciót hoz létre és így végül sajátos felfogási-megértési formákat diktál.”³⁸

Egyszer meghatározván a szemantikainak ezt az új zónáját, amely nem más, mint az érzékek-érzések szimbolizmus, Langer individualizálja is azt, mégpedig a nyelvi szimbólumok specifikus artikulációs típusaival szembehelyezve, mintegy annak ellentettjeként. A vizuális formák, színek, arányok stb. — artikulációra avagy komplex kombinációkra épp annyira alkalmasak akár a szagok. Azok a törvények viszont, melyek ezt a típusú artikulációt kormányozzák gyökeresen különböznek a szintaxis törvényeitől, melyek a nyelvet irányítják. A leglényegesebb különbség az, hogy a vizuális formák nem folytonosak (nondiszkurzívak), nem következtethetők egymásból. Elementumaik nem egymásután hanem szimultán, egyidejűleg jelentkeznek úgy, hogy egy vizuális struktúrát meghatározó összes reláció átfogható — egyetlen pillantással. Egy képnak ezt a fajta tulajdonságát, hogy egyszerre és teljes integritásában jelenik meg a látómezőben Susanne Langer a „megjeleníthetőség”³⁹ jelzővel minősíti: a képben, az objektum a maga egyedi-

³⁶ Ua., 92. o.

³⁷ Ua., 90. o.

³⁸ Ua., 91. o.

³⁹ S. K. Langer, i. m., 93. o.

ségében jelenik meg, olyan közvetlen és kétségbevonhatatlan módon, amely nem tűr elemzést, elsődleges alkotórészekre bontást és nagyobb, jelentéssel bíró egységekbe való szerkesztést, lefordítást, általános vonatkoztatást stb. A kép az ami — a maga egészében; az a mód ahogyan artikulálható nem feltételez mást, mint önmagukban elemezhetetlen részeknek állandó alárendelését az egésznek. „A nyelv által közölt jelentések csak egymásutániségükben érthetők, és egységes egészé a beszédnek nevezett folyamat során alakulnak: az összes többi jel, amely részt vesz egy nagyobb, artikulálható szimbólumrendszer létrehozásában, csak az egészsel való összefüggésükben, a teljes struktúrához való viszonyukban nyernek jelentést. jelként való működésük is annak köszönhető, hogy egy szimultán-totális megjelenítés részei. Ezt a típusú szemantikát nevezhetjük a megjeleníthetőség szimbolizmusának, azért, hogy jellemezhessük azt az alapvető eljárási módot, amelyben különbözik a diszkurzív szimbolisztikától vagy akár magától a nyelvtől.”⁴⁰

Természeteszerű, hogy a megjeleníthetőség dogmája, amely a képi jelekre vonatkozik, ellentettje a linearitásénak, amelyre Saussure alapozta a nyelvészet egyik alapvető posztulátumát. A kép szimpla artikulációja mellett, a megjeleníthetőség jelenti azt a második nagy diszjunkciós pontot, amely lehetetlenné teszi a művészet és nyelv társítását másképp — mint egy kimondottan metaforikus eljárásmód keretei között.

Mint egy utolsó pillanatát a párhuzamnak, amelyet követünk, hadd tegyük vizsgálódás tárgyává ezt a problémát is: a művészet, akár csak a nyelv — közöl. Melyik az a kód, amely lehetővé teszi a művészi üzenet közvetítését? Melyek azok a hasonlóságok és különbözőségek, amelyek egy nyelvi és egy művészeti kód között léteznek?

Alkotó és befogadó. A konvenció szerepe a művészi kommunikációban.

A kommunikáció elméletének kulcspontja — az előre elképzelt lehetőségek készlete. „A mérnök — mondja R. Jakobson — elvben elfogadja, hogy egy szóbeli üzenet adója és receptora az előre elgondolt lehetőségeknek egy közös rendszerével rendelkezik, és ugyanebben az értelemben beszél a Saussure-i nyelvészetről, amely lehetővé teszi a *beszéd kereskedelmét* a párbeszéd résztvevői között. Egy ilyen előrelátott- és elkészített lehetőség-

⁴⁰ Ua., 97. o.

együttes magában foglalja egy kód létezését is...”⁴¹ Szemantikai szinten, a nyelvi kód a jelentéshordozók egy rendszerének, a jelentések egy rendszerévé való lefordíthatóságán alapszik; mivel a beszélgető partnerek egyazon nyelvi közegehez tartoznak, képesek üzeneteket közvetíteni annak a konvencionális jelkészletnek az alapján, melyek egy nyelvet alkotnak. Szemiotikai szinten, a nyelvi kód struktúráját, véges számú szabványosított ábrázolások rendszere adja, valamint a nyelv hangtani és nyelvtani összetevői és ezeknek az összetevőknek a kombinációs lehetőségeit meghatározó szabályok.⁴²

Milyen szempontoknak tehet eleget „az előre elképzelt lehetőségek készlete” a műalkotás esetében? *Szemantikailag* szólva, ennek a kérdésfelvetésnek csak a szimbolikus művészet alkotásai esetében van értelme, mert a figuratív művészet esetében láttuk, hogy a jelentéshordozó jel és jelentés közti kapcsolat tautologikusan valósul meg. A szimbolikus mű esetében, „a szöveg” a mű „titkának” megfejtésére összpontosít, és ez a megfejtés annál nehezebb lesz, minél inkább elszakítja a művet az idő a szimbolikának attól a kódjától, amelyet — a mű megjelenése idején ismert a művész is és közönsége is. Amikor szimbólum-kulccsal rendelkező műről van szó, az ikonológus módszerrel dolgozó művészettörténész a jogos elbíráló. Rekonstruálva az adott mű szociokulturális környezetét, ő az aki felfrissíti azokat a konvencionálisan használt szimbólumokat, amelyeket egy közösség minden tagja elfogadott, és ezekkel együtt egy elfelejtett szimbolikus nyelv értelmét, amely szerint a mű szellemi felépítménye létrejött.⁴³ A szimbolikus mű esetében tehát létezik egy közös kód szerző és a vele kortárs közönség között, így az üzenet dekódolásának és receptálásának problémája a kor szellemi támpontjaira támaszkodva spontán megoldódik.

De vajon milyen mértékben objektiválódnak a korszaknak azon szellemi támpontjai, melyek lehetővé teszik a szimbolikus mű spontán „elolvasását”? És vajon melyik az a konvenciórendszer, melyet egyaránt elfogad úgy a szerző, mint a „kollektív szemlélő”, és amelyet mindegyik történelmi dekódolásnál egyenként felfedez az anakronikusan specializált elbíráló, az ikonológus? Ez az appercep-

⁴¹ R. Jakobson, i. m., 90. o.

⁴² Ua., 90. o.

⁴³ Lásd a *Geneza și structura simbolului artistic (A művészi szimbólum genézise és struktúrája)* című fejezetet, 83. o.

ciós alap, amely a művészeti szimbólum spontán olvasatát közvetíti, egy sajátos típusú nyelv, egy mitológia. A művészet számára, mely aktívan részt vesz a szellem életében, a mitológia egy szervesen konstruált konvenciórendszerként működik, összehasonlíthatóan a nyelvi kóddal, amely hozzáilleszti a jelentéshordozót a jelentéshez és fordítva. A műalkotással szemben, a mitológia apriori struktúraként tételeződik, amely lehetővé teszi bármely művészi kísérlet hozzáférhetőségét, folyamat amelyhez a nyelvi szférában a *nyelv* rendszerén belül létrejövő *beszéd*-teljesítmények hasonlíthatóak. Anélkül, hogy a nyelv pontossági fokát elérné, a mitológia mégis biztosít egy olyanfajta belső, szubjektív teret, amely lehetővé teszi az alkotást, és a művészi kommunikációt. Azonban a képzőművészeti szimbolika alapján álló konvenciórendszer — a nyelvi szimbólumoknál jóval nagyobb mértékben — történelmi jellegű. Itt nem csupán arról van szó, hogy egyik szimbolikus kódot egy másik helyettesít, hanem arról, hogy a mitologikus, mint a szimbolizmus appercepciós alapja az újkorban eltűnik.

De ha a művészet már nem közvetíthet kodifikált jel segítségével egy ideát, nem közvetíthet vajon egy emóciót ugyanabban a nyelvi stílusban, amelyikben egy jelentést is közölt? Mi akadályozhatná meg a szemlélőt abban, hogy belépjen a művészi emóciók vonatkoztatási rendszerébe és így receptálja annak érzelmi-affektív üzenetét? Természetesen elfogadható és fenntartható az a gondolat, hogy létezik egyfajta közös életérzés, amely sajátja egy adott kornak, területnek, etnikai csoportnak. Ez a közös érzékenység lehet az a legszűkebb kommunikációs platform, az „előre elképzelt lehetőségek” sorozatának az a területe, amely nélkül a kommunikáció nem lehetséges. A Werther szerzője és közönsége között nyilván létezik egy romantikus típusú affektív kódon alapuló kommunikáció, vagy éppen egy germán típusú „alkódra” alapozó is (Lotte amint szendvicseket készít kisebb testvéreinek; Werther a német családból származó Lottéba szerelmes, nemcsak a hölgybe — kommentálja George Călinescu). És mégis, az amóciót tekintve és *szigorúan szólva* „nem létezik egyetlen szabály értékű és akként működő konvenció, amelynek szerző és műélvező egyaránt alávetné magát; ők esetleg *felfedezhetik* (...), hogy adott körülmények között hasonló vagy azonos emócióik vannak és utána *eldönthetik*, hogy a műre való reagálás náluk ezt vagy épp azt az emóciót jelenti. Így a mű jelentkezhethet az adott emóció szimbólumaként, *azzá*

tehető elérkezvén ezen az úton oda, hogy nyelvészeti vagy kvázi-nyelvészeti módon használják; és elmondható, hogy egy műalkotás akkor „közvetít” emóciót ha... épp azt az emóciót tükrözi, amelynek a művész szándéka szerint, épp ezen az úton meg szeretne volna találni a megfelelőjét.”⁴⁴

Mikor a szimbolizmus elveszti mitológiai alapjait, és az emóció nem éri el azt a szabályszerű értéket, amely egy egyértelmű és hiteles művészi közvetítést lehetővé tenné, a stílus — tehát a jelentéshordozók egy formális struktúrába való helyezése, amely egy „szöveg” stabilitása felé törekszik — marad, mint az a kodifikált és konvencionális mag, amely lehetővé teszi a művészi üzenet közvetítését. Valójában, egy korszak, egy iskola, egy művészi irányzat stabil egységként működik, mint egy relatív azonosság — amely bizonyos szabályok állandósításának köszönhető — az egyedi szintjén is (ezek a szabályok az alaki-elemek bizonyosfajta elosztását biztosítják). Az a stilisztikai „hozomány”, amelyből minden művész részesül és amely megteremti azt a közös, mondhatni „családi” levegőt, melyet egyaránt belélegeznek egyazon ország, történelmi periódus alkotói és műélvezői, átveszi, bizonyos értelemben a nyelvi struktúrák funkcióit a beszélők paradigmikus teljesítményei létrehozásának viszonylatában. A stílusban találjuk meg — az „előre elképzelt lehetőségek” sorozatának legmagasabbban szervezett fokát, melyek nélkül semmilyenfajta kommunikáció nem lehetséges. Épp ezért, a művészet nagy forradalmi elsődlegesen ezt a pontot érintik, a komponens elemek tradicionális elosztásának ezt a helyét, a „nagy szöveget” — amely meghatározza egy egész korszak stílusát, és amely a fogyasztó szemében egy begyakorlott, elérhető, egyértelmű lektúráként jelentkezik. Az a jelenség, amely szakít egy begyakorlott, tradicionálissá vált kódrendszerrel, amely elképedést kelt és „skandalumot” provokál, Covin szóhasználatában „transzkódolásként” jelenik meg.⁴⁵ Covin, Manet „Olympia” című műve esetében elemezte ezt a jelenséget, és rámutatott, hogy az aktfestés terén e képpel bekövetkezett fordulat, épp a szemérmes rejtezkedés tradicionális festői gyakorlatának feladása révén sikerült.

Csakhogy a stíluselemek ilyen új, másféleképpen történő használata, a „szöveg újjászervezése”, ez a transzkódolás, csak a tradicionális kód és szöveg viszonylatában lehetséges. Innen származik

⁴⁴ J. Margolis, i. m., 180. o.

⁴⁵ M. Covin, i. m., 404. o.

Covinnak az a gondolata, hogy *bármely* szöveg létrehozása egy olyan *kontextusban* történik, „amely működésében asszimilálható a nyelvi korpusz rendszere által, amely lehetővé tette a nyelvi paradigmikus kiaknázását”.⁴⁶ A művész szabadsága, bármennyire is forradalmi a mű, melyet létrehoz, csak egy belső, *szükséges* intertextualitásban lehetséges, amelyből végül is bármely művészet története összeáll. Innen származik Covinnak ama következtetése, mely szerint „a képi jelölő nem a festő alany szabad választásától függ, mint ahogy a nyelvi jelölő sem. A festő végül is létező — előre meghatározott anyagokkal dolgozik, amelyeken csak a használat által juthat túl.”⁴⁷ És azok az auditív lánc során felmerülő különbségek, illetve azoknak különböző rendszerei, melyek előidézték a nyelvi értelem kiugrását, előreugrását az így felsorakozott jelentéshordozók ellentétéből is, most a megfelelőjét a stilisztikai kódok ezen történelmi láncolatában találja meg, amelybe belehelyezhető minden egyedi mű, és amelynek értékét épp a kódok közti különbség adja. A nyelvi jelentéshordozótól különbözően, az ikonikus jelentéshordozó magának a figuratív jelentésnek a közvetítésével alakul meg ott, ahol megalakul a kód és amely saját átváltozásának helye is. Ismét a kettős artikuláció hiánya, és a jelentéshordozó tautologikus értéke kerül itt előtérbe, és azért van az, hogy a festészet diakronikusan hozza létre azt az értelmet (a stiláris kódok történelmiségéből származó szövegköztség eredményeként), amit a nyelv szinkronikusan (az értelem a lineárisan elhelyezett jelentéshordozók közti ellentétből származik, ennek révén válik érthetővé).

Bukarest
Kolozsvár

Gabriel Liiceanu
Fordította: Vojtkori Mária

⁴⁶ Ua., 404. o.

⁴⁷ Ua., 405. o.